

DIOS ME PUSO SOBRE VUESTRA CIUDAD COMO A UN TABANO SOBRE

DESPIERTO EN SUO

crítica

ISSN 1852-5164

Límites de la mediatización
¡Llévate tus cosas!
Horacio Quiroga, crítico de cine
“Bioy era un cobarde”
Ficciones, documentalidades y *biopics*

raúl barreiros

federico baeza

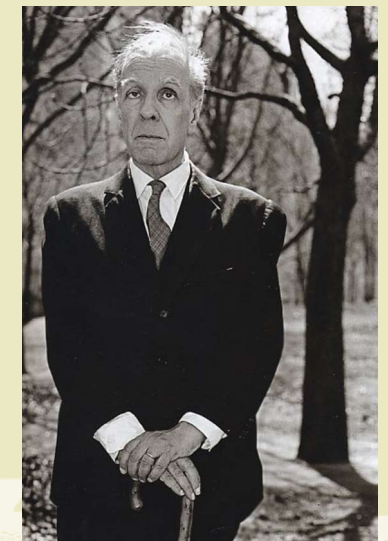
carlos dámaso martínez

r. b.

daniela gutman

r e v i s t a e l e c t r ó n i c a d e l á r e a d e C r í t i c a d e A r t e d e l I U N A

AÑO 5 #8 AGO 2010



* * * * *

* * *

índice

3

Límites de la mediatización

Raúl Barreiros Después de la invención de la escritura, las mediatizaciones, al volverse comunicación de masas, inventaron al periodismo y lo profesionalizaron, transformándolo en una empresa industrial rentable y, en cierto modo, imprescindible por la gigantización de las ciudades. Entonces el mundo se complicó.



8

¡Llévate tus cosas!

Artes y estéticas domésticas en el proyecto *La Mansión*
Federico Baeza «La casa invitaba a distintos senderos posibles, una especie de “elige tu propia aventura”, que obturaba la posibilidad ver todo. Ese es un primer aspecto que llamó mi atención, esa profusión inabarcable de objetos que configuran nuestro espacio cotidiano. Así surgía algo interesante: el camino que uno hacía por el espacio era particular, había que realizar una “lectura” propia de lo expuesto. Entonces prefiero señalar algunos puntos que marcaron mi tránsito *flâneur*, librándome de la responsabilidad de una mirada panorámica...».

10

Horacio Quiroga, crítico de cine

Carlos Dámaso Martínez

«¿Cuál es el cine que podía ver, qué películas comentaba y cuáles eran sus preferencias estéticas en el Buenos Aires de esa época? Por esos años, Quiroga, tanto como Borges y otros escritores, se sintió deslumbrado ante las posibilidades de representación narrativa del cine, que se iniciaba como una nueva y posible manifestación artística. Un modo de expresar este deslumbramiento será justamente a través del comentario cinematográfico».

15

“Bioy era un cobarde”

R. B. *Borges* es un libro divertido, histórico, injuriante, de *ars poética*, porno camp y chismoso, tal como para conocer costumbres y tics de una clase social tilinga y trascendente y de ideas políticas, probablemente, del mismo origen. Sin embargo, es conmovedor escuchar la voz de Borges tratada con cariño y respeto por ABC, un significativo modo que tiene, tal vez, Bioy de autotranscribirse –su nombre completo era Adolfo Vicente Perfecto Bioy Casares– y que no voy a interpretar.



18

Ficciones, documentalidades y biopics

Che, el argentino
y *Marie Antoinette*

Daniela Gutman Sofia Coppola «no busca ni testimoniar ni “inventar” una historia, sino que aprovecha la complejidad de la ficción al coquetear todo el tiempo con el fingimiento lúdico, y saca el mayor beneficio: transmitir una idea, una sensación del espíritu de María Antonieta. Una ficcionalización que, a través de la invasión de momentos disruptivos extemporáneos, apela a claves actuales con el fin de aprehender el objeto histórico desde otros ámbitos de sentido. Vemos así dos formas de romper, de jugar, con el género y construir relatos ficticios biográficos distintos. *Marie Antoinette*, de hecho, fue abuchada por un sector del público mientras que otro la aplaudió en su presentación en Cannes. *Che, El argentino*, gracias a su retórica documental, nos mete en el mundo poco explorado del documental/ ficcional, construyendo a su personaje desde lo cronológico histórico».



23

Cartas de los lectores



Ficciones, documentalidades y *biopics*

Che, el argentino y Marie Antoinette

Daniela Gutman

“La oposición film documental/film de ficción establece un campo para pensar el cine. La escritura, en cambio, cuando intenta diferenciar campos rompe la definición lógica, ya que separa campos en Ficción y No Ficción lo cual transgrede una de las reglas necesarias para definir, la que indica que una definición no ha de ser negativa. (...) caprichosas taxonomías dividieron a los textos en ficcionales o no ficcionales, usando lo negativo para expresar características positivas atribuibles a ese sector que contiene a otros géneros. Creemos que todos los relatos son, en parte, ficcionales. En el dispositivo cinematográfico se crea una parte de la ilusión de verdad a través del registro indicial, la otra es la adscripción al género, eso hace la diferencia entre Cine documental/Cine ficcional.”¹

Raúl Barreiros

Dos películas biográficas serán puestas bajo análisis, ambas pertenecientes al marco No Ficción debido al carácter “real” o “no imaginado” que caracteriza al *biopic*. Sin embargo, como nuestro objeto pertenece al dispositivo fílmico, trabajaremos sobre la dicotomía Cine ficcional/Cine documental, por lo que tomaremos en este caso Ficción y No Ficción como pertenecientes a un mismo polo de la discusión. Así cuando hablemos de lo “ficcional” nos estaremos refiriendo a lo que aquí se opone a “documental”.

Ambos filmes pertenecen al campo de la no ficción pero, debido a cuestiones temáticas, retóricas y enunciativas, construyen relatos con estilos

¹ Raúl Barreiros. “Documentales: Dispositivos y Operaciones ¿Acaso todo gira alrededor del dispositivo técnico?”. *Anuario de Investigaciones* (La Plata: FPYCS, UNLP, 2002).

totalmente diferentes. Veremos en ellos una reivindicación de la libertad estilística, de lo simbólico y la imaginación artística, de la utilización de recursos extra genéricos para construir sentido (Ficción como *sense-making*), ya sea inclinándose hacia los recursos que provee la ficcionalidad en una o al estilo de documentalidad en la otra.

Documental y Biopic

Definimos al documental como un registro de contenido científico, educacional, divulgativo o histórico en que no se dramatizan los hechos registrados “reales”, y que se caracteriza por no poseer mucho control sobre las imágenes mostradas y por no tener un argumento predeterminado. En cambio, la película biográfica o *biopic* es un género cinematográfico que narra o adapta biografías de diversas personalidades universales. Aunque le sean fieles al grueso de los hechos, a veces se toman la libertad (porque el género se lo permite) de contar la historia de vida del personaje con variantes grados de exactitud. Trataremos de apreciar cómo dos *biopics*, adaptando biografías de personajes conocidos, juegan de manera muy diferente los enfoques históricos a fin de construir distintos sentidos: en uno, utilizando recursos extemporáneos y, en el otro, simulando un estilo documental.

El director Steven Soderberg, Benicio Del Toro y el productor ejecutivo Gregory Jacobs.



Jean Marie Schaeffer
(foto de Jacques Nadeau)

Che, El argentino se impregna de fuerte estilo documental. Jean Marie Schaeffer explica en *¿Por qué la ficción?* que, contrariamente a lo que ocurre en el campo de las imágenes fijas, la identificación del estatus (ficción versus documental) de una película casi nunca plantea problemas o no debería hacerlo, dado que la separación entre el nivel de la inmersión y el de las creencias es fundamental. Esta película maneja estos dos niveles y a partir de ello genera un tipo de relato complejo con una retórica de simulación documental.

Para sustentar la anterior afirmación, Schaeffer expo-

ne tres razones sobre la experiencia fílmica que atraviesan los espectadores de los que habla: “En primer lugar, con algunas raras excepciones, todas las películas proyectadas en sala son películas de ficción”². Respecto a este primer punto, entendemos la expectativa con la que entran los espectadores a ver la película. Ellos saben que actúa Benicio del Toro (actor de fama) y que se trata de una biografía fílmica de la vida del Che Guevara. Una vez en sus butacas, comenzarán un viaje distinto al planeado.

“Un segundo factor sería el hecho de que el marco pragmático de las películas de ficción es particularmente fácil de identificar, especialmente, en el plano de los elementos perifílmicos, como el título y los títulos de crédito”. Es aquí donde comienza la construcción del verosímil documental que propone el director. *Che, El argentino* no tiene créditos. En esta película (aunque todos sepamos que sí) no hay actores ni creadores: se borra completamente el artificio. Arranca con una pantalla en negro y un mapa de Cuba dividido por provincias; uno tras otro, van desfilando los nombres de las regiones y acto seguido da comienzo la narración audiovisual, pantalla en negro, otra vez; y escuchamos una situación en la que se le pide al Che que hable al micrófono para una prueba de sonido; se escucha a éste último decir: “un, dos, tres...” y, violentamente, aparece la imagen. Desde ese momento entendemos que nos encontramos en una especie de *backstage* previo a la filmación de una entrevista: imagen en blanco y negro, una cámara perdida que todavía no posicionó su encuadre, tomas “editables” que están ahí para construir esa manera de narrar. Así se suceden los primeros minutos.

Pero esta “manera de hacer” no desaparecerá en toda la película, lo cual entra en aparente conflicto con el tercer punto desarrollado por Schaeffer: “*los indicios de ficcionalidad*” se encuentran totalmente escondidos en esta película, como veremos a continuación. La estructura se divide en tomas en blanco y negro que resaltan todos los rasgos típicos del documental. Otra operación del efecto documental es hacer constantes relevamientos de elementos tales como lugares, transportes,

² Jean Marie Schaeffer; *¿Por qué la ficción?* (Madrid: Lengua de Trapo, 2002).



Afiche japonés para la película *Che, el argentino*



vestidos, construcciones de época y otros, aunque no sean más que detalles inútiles (si los hubiere en el relato) pero que mantienen esa instancia del detalle de lo real a cierta distancia aséptica, que bien podría asemejarse a lo que en crítica literaria se llama descriptivo. Estos recursos se ven claramente al comienzo donde, con una imagen que simula haber sido tomada con un dispositivo cinematográfico de los años '50, se muestra la ciudad y su movimiento, enfatizando la periodización epocal-estilística en vestimenta, arte y arquitectura. También se utiliza el recurso típico del documental de presentar archivos: se nos muestran tomas de primeras planas de diarios y noticieros de la época con títulos históricos como “Batista se apodera de Cuba”, entre otros.

Otro momento que contribuye a la construcción de la estructura del film son las secuencias a color, en las que se relata la historia (la trama) pero en la que no desaparecen los rasgos y el estilo relacionados con la dramatización de los documentales, “registros ficticios (imágenes no documentales) pero imprescindibles para contar la historia (estamos hablando de ficciones o dramatizaciones sin registro verídico indicial pero que también se incluyen en los documentales). Éstas disimulan su carácter ficcional en figuraciones: grabados, dibujos, obtenidas por la desaparición de claroscuros o el color, o sustracción de primeros planos, de espaldas, pies, manos, pero esquivando rostros; estos disimulos no son



un pudor, sino una obligación enunciativa y retórica, el sistema de visibilidad-oscurecimiento de estas imágenes las muestra en su descomposición, deudas de género para poder seguir llamándose documental. Cuando es imposible acceder a imágenes filmicas se convoca con enunciación de museo: la cama donde durmió, la casa donde nació, la iglesia donde se casó, etc.”³.

En una gran parte, el segundo tramo del film transcurre en la selva. En tomas subjetivas, se nos muestra el transcurrir de la vida de los guerrilleros en la selva (las adversidades, la lucha armada...), en las que se siente que el cámara es uno más del grupo y acompaña a la guerrilla con la intención de documentar. Las situaciones desfilan una tras otra a un ritmo digno de lo real, ya que transmiten, a partir de recursos como la monotonía y la cotidianeidad, una sensación de falta de trama, de escenas, que contribuyen a crear la sensación de no dramatización de hechos registrados “reales”. Las escenas muestran la aparente falta de control sobre las imágenes y la pretendida carencia de un argumento predeterminado. Somos testigos de largas caminatas en la selva, de transporte a los heridos en troncos utilizados como camillas, de escenas cotidianas que dan la sensación de cotidianeidad documentada, como la secuencia en la que, a la noche, los guerrilleros se encuentran alrededor de una fogata en la selva, bebiendo y viendo a uno de ellos bailar. Eliseo Verón, en su análisis sobre *Gran Hermano*, explica que el hecho de que se vea a los personajes “haciendo nada” aporta veracidad al relato. Se juega, también, a apelar a la credibilidad a partir del parecido de los

³ Barreiros, op. cit.



actores con los personajes históricos y de la utilización del idioma como índice de lo real; incluso, se ve a un Che (actuado por un puertorriqueño) con todos los modismos argentinos que lo caracterizaban. Steven Soderbergh, en una entrevista realizada sobre este film, afirma: “no se puede hacer esta película con algún nivel de credibilidad a menos que sea en español”. Vemos la importancia que se le da a la credibilidad, coherente con el estilo del film. Soderbergh construye un Che humanizado, “imperfecto”, a diferencia de otros *biopics* como, por ejemplo, *Diarios de motocicleta*, donde aparece bajo un halo bondadoso. La película no fuerza una identificación del espectador con el protagonista, sino que presenta al personaje “tal como fue”: el Che insulta, castiga y mata. Soderbergh apuesta por multiplicar el verosímil de cámara documental y de mimética recreación. De manera muy diferente, en *Marie Antoinette*, Sofia Coppola explota los recursos que le ofrece la ficcionalidad o la libertad “no-documental”. En cierto sentido, podríamos pensar que se rinde ante la imposibilidad de contar la “verdadera historia” y construye con distintos recursos lo que quiere transmitir. Ella misma afirma acerca de su película: “No es una lección de historia. Es una interpretación de un documento, pero empujado por mi deseo de cubrir el tema de una manera diferente”. Desde los créditos se pueden ver las intenciones de fractura histórica, de relectura contemporánea, llena de frases pop, guitarras eléctricas y rock and roll. La película hace una ruptura también con el género pero, en vez de aferrarse a la historicidad (como lo hace la otra por querer jugar con un estilo documen-



La directora Sofia Coppola con Kirsten Dunst

tal), rompe totalmente con ella al incorporar elementos extemporáneos. Usando el simbolismo transmite sensaciones profundas, como la de la adolescencia del personaje a través del uso de colores vivos, el rock y el protagonismo de la indumentaria y la moda. S. Coppola nos aleja de una recreación teatral -torpe y acartonada- del personaje histórico, y nos descubre a una niña reina que se comporta como hoy lo haría una adolescente multimillonaria y alocada, construyendo así la María Antonieta que nos interesa, que nos atraviesa hoy en día.

La enunciación es distinta con respecto al género de falso documental de *Che, El argentino*. Se exagera hasta el video clip. Las escenas son acompañadas siempre por música y el trabajo del montaje se hace evidente. Lo interesante de la propuesta de Coppola es precisamente su rigor: el hecho de no seguir la historia al pie de la letra, de poder mezclar canciones contemporáneas en un Versalles fulgurante de colores, de romper con la semejanza al no presentar actores similares físicamente a los personajes históricos, de que austríacos y franceses hablen inglés, de darle importancia sólo a lo que quiere con el fin de construir un *sentido* determinado. Jean Marie Schaeffer explica: “Desde el momento que la ficción trabaja con representaciones miméticas debe remitir a una intención para diferenciarse del engaño, debe fundarse en una intención explícita para adquirir el estatuto de juego reglado que neutralice los efectos dinámicos de la mimesis,



Foto de Annie Leibovitz para la tapa de Vogue

4 Schaeffer, op. cit.

los cuales son indiferentes a las intenciones que presiden su ocurrencia”⁴. Podemos pensar entonces que la historia está contada alevosamente por Coppola para no ser creída; el artificio es exhibido continuamente de modo tal que no subsista ninguna ambigüedad, cosa que, en cierto sentido, sí ocurre en *Che, El argentino*. La película no busca ni testimoniar ni “inventar” una historia, sino que aprovecha la complejidad de la ficción al coquetear todo el tiempo con el fingimiento lúdico, y saca el mayor beneficio: transmitir una idea, una sensación del espíritu de María Antonieta. Una ficcionalización que, a través de la invasión de momentos disruptivos extemporáneos, apela a claves actuales con el fin de aprehender el objeto histórico desde otros ámbitos de sentido.

Vemos así dos formas de romper, de jugar, con el género y construir relatos ficticios biográficos distintos. *Marie Antoinette*, de hecho, fue abucheadada por un sector del público mientras que otro la aplaudió en su presentación en Cannes. *Che, El argentino*, gracias a su retórica documental, nos mete en el mundo poco explorado del documental/ficcional, construyendo a su personaje desde lo cronológico histórico. Coppola, por su parte, construye la biografía del personaje a partir de la incorporación de elementos extemporáneos para dar una imagen anacrónica del personaje histórico, generando así un doble juego: el de llevar al espectador a un Versalles aprehensible del siglo XVII y el de traer a María Antonieta al siglo XXI.

Podemos pensar que tanto el uso del estilo documental como el de los rasgos extemporáneos y simbólicos son recursos que permite la ficción (que subsiste a pesar



de los juegos que se hagan con ella) y que posibilitan la creación de una inmensidad de sentidos, pues no se aferra a la exactitud ni a lo verificable: “La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la acción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento”⁵.

Bibliografía

BARREIROS, Raúl. “Documentales: Dispositivos y Operaciones. ¿Acaso todo gira alrededor del dispositivo técnico?”. *Anuario de Investigaciones*. La Plata (Argentina): FPYCS, UNLP, 2002.
SAER, Juan José; *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
SCHAEFFER, Jean Marie; *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de Trapo, 2002.

⁵ Juan José Saer; *El concepto de ficción* (Buenos Aires: Seix Barral, 2004).

cartas de los lectores

Juan Vassallo Ulloa:

Sr. Director:

Agradecemos el envío y solicitamos se nos tenga en cuenta para otras ediciones.

Atentamente,
Juan Vassallo Ulloa
Conservador de Museos

N. del D. Lo tendremos en cuenta. Usted puede acceder a todos los números anteriores de *Crítica* y de *Figuraciones* (la otra revista del IUNA, Departamento Crítica de Arte) entrando en <http://criticadeartes.iuna.edu.ar/publicaciones/revistas.html> y allí las encontrará. Disfrútelas.

Jorge Alisio:

Sr. Director:

Me dirijo a usted a fin de manifestarle mi profundo desagrado por la inclusión, totalmente extemporánea al carácter de la publicación, del artículo de Eliseo Verón de carácter político tendencioso, que no incluye ningún análisis serio de la real problemática de la situación de los medios en la Argentina (ref. *Crítica* N° 7). Cabe agregar que, por un problema de ética elemental, el articulista debió aclarar que fue y/o es proveedor del grupo *Clarín*. Y que, en el cónclave que anuncia de CISECO en Brasil, ha invitado al Dr. Eduardo Duhalde —ex Presidente de la Nación—, cuyos méritos semiológicos me resultan desconocidos pero que ponen al descubierto sus intenciones políticas, que enmascara bajo un gelatinoso discurso académico (ref. Facebook, San Andrés, en el coloquio internacional de CISECO).

Sin más lo saluda atte.,
Jorge Alisio

N. del D. Estimado Sr. Alisio: “Extemporáneo”, según la RAE, significa ‘impropio del tiempo en que sucede o se hace o también, inoportuno, inconveniente.. No nos parece impropio del momento ni inoportuno ni inconveniente que E. Verón publique un artículo con su visión de la Ley de Medios Audiovisuales, pues estaba en el tapete en ese momento. Que usted o yo no compartamos esa visión, es otra cosa, tal como lo decíamos en el índice de *Crítica*: “Ley de Medios Audiovisuales: O. Steimberg primero y luego E. Verón, por riguroso orden alfabético, habla uno (O. S.) y escribe el otro (E. V.) con sus pareceres acerca del acontecimiento comunicacional y político de la década”. Lo escrito por E. Verón en ningún sentido está fuera del momento histórico que se vive, y se vivía, cuando salió su artículo en *Crítica* ni fuera de oportunidad. Yo mismo le pedí ese artículo para nuestra revista, lo que no quiere decir que piense igual. Verón es muy claro con lo que piensa, y lo viene sosteniendo hace tiempo en los medios. Más allá del buen humor de su ironía referida a Duhalde —al que no le escuché jamás presumir de semiólogo— es demasiado obvio para qué necesitan los políticos como Duhalde expertos en comunicación. En cuanto a juzgar intenciones, me parece innecesario porque no están ocultas ni enmascaradas. Por ello, le pedí publicar esa nota en *Crítica*. Se podrá estar de acuerdo o no con ella pero eso del “enmascaramiento” para nombrar lo que está expuesto con toda claridad, no tiene sentido. De ninguna manera *Crítica* piensa publicar únicamente notas de una cierta tendencia. No buscamos tribunas de una sola doctrina

y, tal vez, ni tribunas ni doctrinas. Usted piensa distinto a E. Verón; tiene derecho. Escriba refutando sus tesis. Mi intención no es defender las tesis de E. Verón, sino la de presentar a los lectores de *Crítica* un variado arco de opiniones y ahora, al contestarle a usted, asumir la defensa de nuestra línea editorial.

Jean Jacques Boutaud:

Bonjour de Dijon,
Et encore bravo pour ce beau travail de publication, de très grande qualité. Un salut particulier à mon ami Eliseo.
Bien cordialement,
Jean Jacques Boutaud

N. del D. Agradecemos sus elogios.
Gracias J. J. Boutaud.

Gabriel Gana:

Gracias por mandar la revista. Leer este material es una bocanada de aire puro para el mundo del Arte.
Gabriel Gana

N. del D. Gracias, Gabriel, por la metáfora.

Gustavo José Damelio:

Estimados:
Quería agradecerles el envío de la revista y felicitarles porque cada vez les sale mejor. Muy buen número. Sin desestimar los anteriores, este me gustó mucho.
Saluda atte.,
Gustavo José Damelio

N. del D. Agradecemos lo que usted dice pero hay otras opiniones. Creemos que el N° 8 es mejor.